

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»

на тему:

**РОЗВИТОК ВАЛТОРНИ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ МІДНИХ  
ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ ХІХ  
СТОЛІТТЯ**

Виконав: студент 4 курсу  
денної форми навчання  
зі профілізації «валторна»  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»  
ступеня вищої освіти «Бакалавр»  
**Гадзецький Мар'ян Іванович**

Науковий керівник –  
**Олійник Борис Михайлович**,  
Заслужений артист України,  
професор кафедри  
духових та ударних інструментів

Рецензент –  
**Базів Назар Ярославович**,  
старший викладач кафедри  
духових та ударних інструментів

**Львів – 2021**

**ЗМІСТ**

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 Огляд розвитку валторни та виконавства .....	5
1.1. Огляд темброво-звукових якостей та діапазонів різновидів валторн в контексті еволюції інструмента доби Бароко – Романтизму.....	5
1.2. Розвиток сольного виконавства на натуральній валторні у XVIII–першій половині XIX ст. Видатні виконавці-віртуози.....	10
РОЗДІЛ 2 Натуральна та хроматична валторни в оркестровій музиці XIX століття.....	18
2.1. Тракткування партій натуральної та хроматичної валторни в оркестровій музиці першої половини XIX століття.....	18
2.2. Особливості використання натуральних та хроматичних валторн в оркестровій музиці другої половини XIX століття.....	21
ВИСНОВКИ.....	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	26

**Актуальність.** У Франції до другої половини XVII ст. ранній різновид валторни використовувався винятково як мисливський сигнальний інструмент. Як солюючий інструмент його у 1664 р. вперше використав Ж.Б. Люллі в Дивертисменті до театральної п'єси «Принцеса Еліди» Ж.Б. Мольєра. Наступний розвиток ранньої валторни відбувався в Богемії, де виникла славетна валторнова школа, звідки вийшло чимало видатних оркестрових та сольних виконавців-віртуозів.

Від початку XIX ст. відбувається процес розвитку та удосконалень групи мідних духових інструментів оркестру, зокрема й валторни, що вплинуло на процес невинного кількісного зростання інструментарію. Якщо Л. Бетховен у своїй Першій симфонії (1800) використовував лише дві валторни, то в партитурах Г. Малера, Р. Штрауса та їх сучасників кількість валторн доходила до восьми. Цей період ознаменувався також значними якісними змінами: натуральні інструменти класичного періоду витісняються з оркестру хроматичними, які відрізняються від своїх попередників не лише можливістю видобування більшої кількості звуків, але й принципово іншими виразовими можливостями. Однак, ця заміна в оркестровій музиці не була механічною і раптовою. Стати повноправним учасником оркестру хроматичні інструменти змогли лише тоді, коли їх широкі можливості почали відповідати глибинним основам музичного мислення. Це сталося не одразу, про що свідчать стильові особливості валторнових партій у партитурах середини XIX століття – хроматизовані для натуральних інструментів і квазінатуральні для хроматичних.

**Мета роботи** полягає у вивченні процесів розвитку виконавства та особливостей трактування партій валторни в оркестрових творах композиторів XIX ст.

**Завдання роботи :**

- здійснити огляд розвитку виконавських технік гри на валторні в контексті естетики музики доби Бароко – Романтизму;
- висвітлити розвиток сольного виконавства на натуральній валторні та творчість видатних виконавців-віртуозів XVIII – першої половині XIX ст.;
- розглянути трактування партій натуральної та хроматичної валторни в оркестровій музиці першої половини XIX століття;
- розглянути особливості використання натуральних та хроматичних валторн в оркестровій музиці другої половини XIX століття.

**Об’єкт дослідження** – валторнове мистецтво XIX ст.

**Предмет дослідження** – розвиток валторни у загальному контексті еволюції мідної групи в оркестровій музиці XIX століття.

**Матеріал дослідження** — історичний розвиток валторни в контексті еволюції оркестрових партитур кінця XVIII– XIX ст.

**Методологія дослідження.** В роботі були використані наступні методи:

- історико-еволюційний – при аналізі становлення і розвитку валторного мистецтва та стильових особливостей валторнових партій в партитурах композиторів XIX ст.
- метод порівняльного аналізу, спрямований на вивчення особливостей трактування партій натуральної та хроматичної валторни початку – кінця XIX ст.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів основної частини, висновків та списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1

## **Огляд розвитку валторни та виконавства**

### **1.1. Огляд темброво-звукових якостей, строїв та діапазонів різновидів валторн доби Бароко – Романтизму в контексті еволюції інструмента**

Зародження валторни, як натурального музичного інструменту, було перш за все обумовлено загальним підйомом музичної культури та новими ідейно-естетичними потребами оркестрово-виконавської практики в Західній Європі середини XVII століття.

Натуральна валторна, яка володіла надзвичайно гарним, наповненим та наспівним звуком, мала один суттєвий недолік – обмежену кількість тонів. З цієї причини її використання в музиці обмежувалося вузьким колом тональностей. Ця обмеженість стала основною причиною появи різних за розмірами валторн, які використовувалися в оркестрі у строях B, C, D, Es, E, F, G, A, B (високому).

Натуральні валторни низьких строїв (B, C, D) були надзвичайно громіздкими і мали глухе та слабе звучання. Інструменти середніх строїв (A, B-високе), навпаки, мали різкий, «крикливий» звук. Найкращими за якостями звуку були валторни середніх строїв (Es, E, F, G), які до того ж мали й більшу кількість натуральних тонів.

В добу Бароко, валторни хоч і входили все активніше до складу оркестрів, проте композитори ще не надавали особливого значення ні їх тембру, ані технічності. В оперній творчості Г.Ф.Генделя, Р. Кайзера, А. Скарлатті та інших, ці інструменти виконували роль мелодичного інструменту у високому регістрі, зазвичай зливаючись та доповнюючи струнну групу.

В історії розвитку та удосконаленні натуральної валторни перш за все необхідно відзначити два найбільш вагомих фактори, які виникли приблизно у 50-х рр. XVIII століття. Перший з них – це винайдення і застосування

кронів, тобто додаткових трубок різної довжини та форми, які вставлялися між мундштуком і початком трубки. Завдяки цьому виконавці мали змогу замінити низькі валторни на більш досконалі інструменти середніх строїв, які вони понижували до потрібного інтервалу. Це надало можливість композиторам здійснювати зміну різних строїв валторни протягом одного твору. Одним із важливих результатів використання крон стало збільшення кількості строїв інструмента до шістнадцяти.

Однак використання змінних додаткових трубок, особливо під час пониження основної валторни на великий інтервал, вимагало з'єднання двох, а іноді й більшої кількості додаткових кронів, що робило цей інструмент громіздким, а головне – помітно погіршувало якість та чистоту звуку. Цей недолік було усунуто у 1748 році відомим валторністом-віртуозом Антоном Гампелем. Він замінив крони додатковою трубкою, яка вставлялася в середню частину інструмента. Ця трубка отримала назву інвенція, або куліса. Таким чином натуральна валторна зі змінними кронами була замінена на інвенційну валторну.

Іншим позитивним фактором, що вплинув на удосконалення натурального інструмента стало застосування закритих звуків. У цьому випадку увігнута долоня правої руки виконавця не вводилася у розтруб, а лише прикладалась до нього, завдяки чому стовбур коливання повітря штучно продовжувався. При цьому натуральний звук понижувався на півтон або на тон, набуваючи нового тембрового забарвлення. Для видобування подібних звуків вже не потрібно було, як раніше, тримати інструмент розтрубом догори. Спосіб видобування закритих звуків значно збільшив їх загальну кількість та помітно збагатив її темброві та технічні можливості.

Винайдення змінних кронів, інвенційної валторни, а також використання закритих звуків були найважливішими віхами на шляху конструювання майбутньої хроматичної валторни.

Були також й інші не дуже вдалі спроби удосконалення натуральної валторни. У 1770 р. музичний майстер Ф. Кельбель виготовив валторну з голосовими отворами, які прикривалися клапанами. Згодом з'явилося ціле сімейство ріжків з клапанами. Однак, ці інструменти, що володіли беззаперечною перевагою в технічному плані, поступалися натуральним валторнам у чистоті інтонування та якості звуку. З цієї причини валторна з клапанами не отримала застосування в оркестрі. Більш перспективною виявилася нова конструкція дво-вентильного інструмента, який змайстрували у 1814 році німецькі майстри Ф. Блюмель та Г. Штельцель. Але механізм цієї валторни, який понижував натуральний звукоряд не більш ніж на півтона, не давав змоги відтворювати повний хроматичний звукоряд між другим та третім, і третім та четвертим натуральними звуками. Лише три-вентильна валторна, сконструйована наприкінці 20-х років XIX століття, стала повністю хроматичною.

Зазначимо, що перші конструкції хроматичних валторн були ще далекими від досконалості. В першу чергу це стосується чистоти інтонації, а також якості звуку. Знадобилося близько сорока років з моменту їх винайдення та вдосконалень, щоб вони повністю витіснили з симфонічних оркестрів натуральні інструменти. Навіть такі видатні композитори та інструментознавці, як Р. Вагнер та Г. Берліоз, для яких очевидними були переваги хроматичних валторн, тим не менше використовували їх з надзвичайною обережністю і зазвичай у поєднанні з натуральними інструментами.

До кінця XIX століття з чисельних строїв хроматичних валторн виконавці і композитори надавали перевагу валторні середнього строю F, яка за своїми тембровими та звуковими якостями була найкращою і використовується дотепер у сучасних симфонічних оркестрах. Натомість в духових оркестрах з причини уніфікації строїв (B та Es) використовувалась

валторна у строї Es. На даний час ця валторна майже не використовується. Вона поступилася місцем валторні строю F.

За конструктивними особливостями валторна значно відрізняється від інших мідних інструментів, що і пояснює своєрідність її тембру, значні динамічні можливості та великий загальний діапазон. Суттєвий вплив на тембр інструмента має форма мундштука. Його чашечка виготовлена не у формі півкулі, а має витягнуту лійчасту форму з вузьким обідком. Цей вузький обідок надає виконавцеві можливості до більш гнучкого керування губним апаратом під час видобування як низьких, так і високих звуків.

Зазначимо, що великий діапазон валторни не завжди використовується у повному обсязі ні в оркестрових і навіть сольних творах, ні в навчально-педагогічній літературі. Виключенням є доволі рідкі приклади з оркестрових партій (наприклад, Л.Бетховен Симфонія №9, III ч.), в яких надзвичайно сміливо та оригінально використана більша частина діапазону валторни. Зазвичай весь обсяг інструмента в оркестрі розподіляється між чотирма партіями. У відповідності до цього, кожен валторніст розвиває і пристосовує свій губний апарат (а також обирає певний розмір мундштука) до тієї теситури валторни, яка використовується у його партії.

Звук валторни є надзвичайно виразним та різноманітним за своїм темброво-звуковим забарвленням. Жоден з духових інструментів не має такої багатої тембрової та динамічної палітри, якими володіє валторна, її здатністю органічно зливатися з тембрами інших інструментів та груп, водночас доповнюючи і збагачуючи їх звучання.

У найнижчому та низькому регістрах звук валторни є глухим та відносно слабким, але ніжним та наспівним. Верхні звуки низького регістру (від *соль* малої до *до* першої октави) характеризуються більш світлим і виразним звучанням. Незважаючи на своєрідне темброве забарвлення, низькі



регістри інструмента використовуються в симфонічному оркестрі переважно у якості витриманих, педальних звуків. У духовому оркестрі цей відрізок діапазону застосовується зрідка.

Середній регістр валторни (від *do* першої до *re* другої октави) є найбільш об'ємним та виразним, особливо у другій його половині, де звучання інструмента набуває світлого, наспівного і поетичного забарвлення. Верхній регістр (від *re* до *sol* другої октави) є найбільш яскравим за динамікою та світлим за тембровим забарвленням. Отже, середній і верхній регістри є найбільш гнучкими та виразними частинами загального об'єму валторни. У цих регістрах найбільш повно розкривається все багатство темброво-кolorистичних, виразових та динамічних можливостей інструмента. Найвищі звуки валторни (від *ля-бемоля* другої до *do* третьої октави) є найбільш напруженими, дещо стиснутими і використовуються переважно на *f* та *ff*. Видобування звуків найвищого регістру потребують від виконавця великої професійної майстерності, оскільки в ньому натуральні тони розташовано за великими і малими секундами. З цієї причини точне відтворення потрібних звуків є можливим лише при надзвичайно розвиненому та гнучкому амбушюрі. Цією обставиною й пояснюється доволі рідке застосування найвищого регістру валторни в музичній літературі для духових оркестрів.

Характеризуючи особливості звучання валторни необхідно згадати про закриті звуки. Вони відтворюються двома способами – за допомогою спеціальної (дерев'яної чи картонної) сурдини і за участю кисті правої руки виконавця, уведеною углиб розтрубу інструмента. У першому способі висота звуку залишається майже незмінною, оскільки незначне підвищення усувається за допомогою губ виконавця. При застосування другого способу загальна довжина трубки інструмента скорочується і звук підвищується на півтон. Варто зазначити, що в техніці старовинної валторни цей прийом

призначався для збільшення кількості звуків, які можливо було заграти на натуральній валторні, натомість на хроматичній валторні застосування закритих звуків є виключно засобом її тембрового збагачення.

## **1.2. Розвиток сольного виконавства на натуральній валторні у XVIII – першій половині XIX ст. Видатні виконавці-віртуози.**

Протягом XVIII століття оркестрова валторна поступово утверджується як сольний інструмент. Виконавський процес гри на цьому інструменті є надзвичайно складним, оскільки губи виконавця, що є джерелом утворення звуку, паралельно керують всією виконавською технікою. Партії валторни у творах класиків є надзвичайно складними. Вони містять великі стрибки, трелі, віртуозні пасажі, написані переважно у верхньому регістрі інструмента.

Період від другої половини XVIII до першої половині XIX ст. ознаменувався розквітом віртуозної майстерності гри на натуральній валторні. У цей період з'являється ціла плеяда визначних виконавців-віртуозів, творчість яких дала поштовх до розвитку валторного мистецтва. Про їх високу виконавську майстерність можна скласти уявлення з творів, присвячених цим виконавцям, а також їх власним композиціям та спогадам сучасників.

З плином часу імена деяких талановитих виконавців було незаслужено забуто. Зокрема, серед них **Якоб Айзен**, віденський валторніст, який був першим виконавцем Рондо Es-dur (KV 371) В.А. Моцарта [1, с. 551].

Інший віденський валторніст **Ігнац Льойтгеб** (1745 – 1811) був солістом двірцевої капели у Зальцбургу. Відомо, що він був другом сімейства Моцартів. В.А. Моцарт присвятив йому 4 концерти для валторни з оркестром (KV 412, 417, 447, 495) та Квінтет (KV 407).

Видатним виконавцем-віртуозом був **Карл Франц** (1732–1802). У 1763 – 1777 роках він служив у двірцевій капелі князя Н. Естергазі під керівництвом Й. Гайдна, який, орієнтуючись на надзвичайно високі технічні можливості К. Франца, створив для нього Концерт для валторни та двох валторн з оркестром. Пізніше Франц працював у капелах у Пресбургу та Мюнхені. Йому присвятив свою Сонату німецький композитор Франц Данци.

Обмаль інформації збереглося про німецького валторніста-віртуоза **Франца Ланга** (1751–1819). Відомо, що від 1763 по 1778 роки він служив у двірцевій капелі у Мангеймі, а згодом у Мюнхені. Як соліст гастролював по Європі. Виступав також в дуєті зі своєю дружиною – талановитою співачкою, дочкою видатного композитора, скрипаля, диригента і реформатора оркестру Йогана Стаміца.

Великий внесок у розвиток валторнового мистецтва зробив відомий чеський виконавець і педагог **Антон Йозеф Гампель** (1705–1771). Він служив у двірцевих капелах Дрездена, Праги та Регенсбурга. Гампелю належить винайдення техніки закритих звуків, що розширило діапазон натуральної валторни [13, с. 196]. Він виховав цілу плеяду талановитих виконавців, серед яких був Й.В. Штих. Гампель написав 3 концерти для валторни з оркестром та знамениту «Школу», яка була опублікована вже після смерті великого майстра в редакції Й.В. Штиха.

Учень Гампеля **Йоган Венцель Штих**, відомий також як Джованні Пунто (1746–1803) прославився як видатний виконавець-віртуоз. Він гастролював з концертами по цілій Європі. Служив у двірцевих капелах міст Кобленц, Майнц та Вюртсбург. З 1782 року переїхав до Парижу. Його виконавське мистецтво високо цінували В.А. Моцарт та Л.Бетховен, який присвятив Штиху Сонату для валторни та клавіру F-dur (op.17). Перше виконання цього твору відбулося у 1800 році. Партію клавіру виконав сам

автор. Й.В. Штих також є автором численних творів для валторни. Серед них – 14 концертів для валторни з оркестром, Секстет для валторни, кларнета, фагота та струнних, Квінтет для валторни, флейти та струнного тріо, 24 квартети для валторни та струнних, численні тріо та дуети для валторн, а також «Школа» для валторни.

Талановитим учнем та послідовником Й.В. Штиха був французький валторніст **Жан Лебрюн** (1759–1809). Від 1786 по 1792 роки він був першим валторністом Grand opera в Парижі, а згодом, до 1802 року – Берлінської опери. Виконавець з успіхом гастролював по країнах Західної Європи. Про його високу виконавську майстерність свідчать написані ним концерти для валторни. Ці твори в технічному відношенні є надзвичайно важкими для виконання.

Ще одним талановитим учнем А.Й. Гампеля був чеський валторніст **Йоган Антон Мареш** (1719–1794). Початкову музичну освіту він здобув у Чехії. Згодом навчався у Гампеля в Дрездені. Від 1748 року Мареш працював в Росії. У 1752 році його було запрошено до дворцевої капели імператриці Єлизавети. Він виступав як соліст в концертах та приймав участь у різноманітних камерних ансамблях. Там він організував знаменитий оркестр рогової музики (1751–1757), за що був призначеним капельмейстером дворцевого оркестру егерської служби.

Визначним валторністом та композитором, учнем Й.В. Штиха був **Йоган Андреас Амон** (1763 – 1825). Початково він навчався співу та грі на різних інструментах, але згодом присвятив себе валторні, займаючись у Штиха. Разом з вчителем він переїхав до Парижу. Тут, завдяки протекції Штиха, молодий виконавець знайомиться з італійським композитором Антоніо Саккіні у якого бере уроки композиції. У цей період він разом із Штихом провадить активну концертну діяльність, гастролюючи по країнах Західної Європи. Від 1803 року, після смерті вчителя, Амон отримує посаду

двірцевого капелмейстера у м. Гейльбронн, де продовжує виступати як соліст, а також пише музику як для валторни, так й інших інструментів, більша частина з яких не збереглася або залишилась у рукописах. З опублікованих творів відомі лише його симфонії, концерти для фортепіано, флейти та альту.

Одним із найвизначніших італійських виконавців-віртуозів кінця XVIII – початку XIX століття був **Луїджі Беллолі** (1770–1817). Він був першим валторністом двірцевої капели у Пармі, а згодом – солістом оперного театру «La Scala» в Мілані. Від 1812 року Беллолі викладає гру на натуральній валторні в Міланській консерваторії. Він є автором «Школи гри на валторні», а також декількох балетів. Не менш відомим виконавцем-віртуозом був його брат **Агостино Беллолі** (1778–1839). Він є автором збірника Етюдів для валторни.

Значний внесок у розвиток мистецтва гри на натуральній валторні зробили **Йозеф Нагель** (1750–1802), який від 1780 року служив першим валторністом двірцевої капели м. Еттінгена та **Франц Цвірцин** (1750–1825), другий валторніст цієї капели. Орієнтуючись на їх виконавські можливості визначний чеський композитор і диригент Еттінгенської капели Антоніо Розетті (справжнє ім'я Антонін Рьослер), створив широко відомі Концерт для 2-х валторн з оркестром, а також Квінтет для флейти, 2-х валторн та струнних.

Засновником славетної династії виконавців на валторні був **Йоган Туршмідт** (1725 – 1800). Він обіймав посаду першого валторніста двірцевих капел Еттінгена та Регенсбурга. Його син **Карл Туршмідт** (1753–1797) спочатку навчався у батька, а згодом удосконалював свою майстерність у А. Гампеля. Він з величезним успіхом гастролював у Парижі та Гамбургу. Пізніше служив першим валторністом у капелах Касселя та Гамбурга. Карлу Туршмідту присвятив свої 3 концерти А. Розетті.

Відомими французькими валторністами кінця XVIII – XIX століття були батько і син Арто. **Морис Арто** (1772–1829) під час французької революції був капельмейстером одного із полків, а пізніше – служив першим валторністом оперного театру в Брюсселі. Його син та учень **Жан Дезіре Арто** (1803–1887) після смерті батька успадкував його посаду в театрі, а в 1848 році був запрошений професором класу валторни Брюссельської консерваторії. Він є автором численних творів для натуральної валторни соло, зокрема фантазій та етюдів, а також для квартету хроматичних валторн.

Відомо, що **Йоганн Йозеф Кенн** (1752–1808), уродженець Німеччини, від 1783 року працював у Паризькій опері. У 1795 – 1802 він викладав у Паризькій консерваторії. Збереглося декілька його дуетів та тріо для валторн.

Одним із талановитих учнів Кенна був **Луї Франсуа Допра** (1781–1868). Крім валторни він паралельно вивчав курс теорії під керівництвом Ш.С. Кателя та композицію в класі відомого композитора Ф.Ж. Госсєка. У 1806–1808 роках був першим валторністом в оперному театрі в Бордо, а від 1808 по 1831 роки працював в оркестрі Паризької опери. Крім того Допра служив у дворцевій капелі Наполеона I та Людовіка XVIII. Свою викладацьку діяльність у Паризькій консерваторії він розпочав у 1802 році. У 1816 отримав звання професора. У цей період ним написано ряд творів, зокрема Концерти для валторни з оркестром, а також дуети, тріо та квінтети. Одним з його талановитих учнів був знаменитий французький валторніст і композитор Жак Франсуа Галле.

**Жак Франсуа Галле** (1795–1864) свою виконавську діяльність розпочинав у паризьких оркестрах, зокрема у Королівській дворцевій капелі, Паризькій опері та паризькому Італійському театрі. Від 1833 року він обіймав посаду професора класу натуральної валторни Паризької консерваторії. Композиторський доробок валторніста є доволі значним. Він написав 2 концерти для валторни у супроводі оркестру, Фантазію для валторни та

фортепіано, 12 великих каприсів, 40 прелюдій, 26 дуетів, 2 збірника етюдів та «Школу» для валторни. Одним із його учнів був відомий в Парижі виконавець-віртуоз **Ежен Леон Вівьє** (1817–1890). Він служив в Італійській опері та Великому театрі в Парижі. За спогадами сучасників валторніст володів фантастичною технікою і міг одночасно відтворювати три або чотири ноти [6, с. 348].

Учень Л. Допра **Жозеф Жан Мейфред** (1791–1867) понад тридцять років (1833–1863) був професором Паризької консерваторії. Він приймав активну участь в удосконаленні вентильного механізму валторни. Він також є автором дуетів для валторн та «Школи».

Талановитим виконавцем, педагогом і композитором був **Фредерік Ніколя Дювернуа** (1765–1838). Мистецтво гри на валторні він опановував самостійно. У 1788 році його прийняли до оркестру Італійської опери в Парижі. Від 1797 по 1817 роки він обіймав посаду першого валторніста в оркестрі Grand opera. Згодом він служив в оркестрі Національної гвардії та дворцовій капелі. Від 1797 по 1815 роки був професором Паризької консерваторії. Дювернуа є автором великої кількості творів для валторни. Серед найбільш відомих – 12 концертів, а також ноктюрни та камерні ансамблі за участю валторни.

Учень Дювернуа **Мартен Жозеф Менгель** (1784–1851) після закінчення Паризької консерваторії спочатку працював в оркестрах декількох театрів, а згодом очолював театральні заклади у Генті, Антверпені, Гаазі. Від 1835 року був ректором консерваторії Гента. Він є автором численних камерних ансамблів за участю валторни, а також Концерта для валторни та декількох дуетів для двох валторн.

Серед відомих французьких виконавців варто згадати родину Леві. **Едуард Константін Леві** (1796 – 1846) грав у французьких полкових оркестрах, а також активно концертував як соліст. У 1822 році переїхав до

Відня, де працював першим валторністом Віденської опери, а також викладав клас натуральної валторни у Віденській консерваторії. Його брат **Рудольф Леві** (1802–1881) як соліст-віртуоз приймав активну участь в концертному житті Парижу. Син Рудольфа **Рихард Леві** (1827–1883) з юнацьких років був відомий як віртуоз на натуральній валторні. Відомостей про цього виконавця збереглося мало. У 1840 він почав працювати першим валторністом Віденської імператорської опери, де згодом отримав посаду інспектора, а також керував оперними постановками.

Німецький валторніст і композитор **Георг Шнейдер** (1770–1838) був капельмейстером оперного театру у Ревелі (1814–1816), а від 1820 року – Берлінської опери. Він одним із перших у Берліні почав організовувати популярні абонементні концерти.

Інший німецький валторніст-віртуоз і композитор **Йоган Готфрід Шунке** (1777–1861) служив у капелах Магдебурга, Берліна та Касселя, а також гастролював з сольними концертами та в дуеті з братом **Міхаелем** (1778–1821) по країнах Західної Європи. Він є автором ряду концертних творів для натуральної валторни з оркестром, а також у супроводі фортепіано.

Зовсім мало інформації збереглося про німецького валторніста і композитора **Йогана Готфрида Роде** (1797–1857). Відомо, що він служив військовим капельмейстером у Потсдамі і був автором чисельних п'єс, перекладів та обробок творів для валторни.

Однією із визначних постатей валторнового мистецтва є **Фридрих Адольф Гумперт** (1841–1906). Музичну освіту він здобув у Йені. Наприкінці 1860-х років на запрошення К. Рейнеке він почав працювати першим валторністом в оркестрі Гевандгауза. Виконавець багато зробив для популяризації свого інструмента. Він написав «Практичну школу» для валторни, а також зробив велику кількість транскрипцій для валторни, видав



збірник етюдів та вправ, соло валторни з симфоній та опер. Крім цього він видав два зошити власних творів для квартету валторн.

Кожен із згаданих виконавців зробив внесок у розвиток виконавства на натуральній валторні. Від 1850-х років з розвитком та удосконаленнями хроматичної валторни натуральна поступово втратила свої позиції.

## **РОЗДІЛ 2**

### **Натуральна та хроматична валторни в оркестровій музиці XIX століття.**

#### **2.1. Тракткування партій натуральної та хроматичної валторни в оркестровій музиці першої половини XIX століття**

Процес кількісного збільшення партій валторн та інших мідних інструментів у творах композиторів XIX століття супроводжувався не менш значними якісними змінами: натуральні мідні інструменти класичного періоду почали витіснятися з оркестрів хроматичними, які відрізнялися від своїх натуральних прототипів не лише діапазоном доступних для виконання звуків, але й принципово іншими виразовими можливостями. Хроматизація мідних інструментів перетворила їх у повноправних членів оркестру і сприяла, у порівнянні з класичними, появі нових прийомів організації оркестрової вертикалі. Процес перетворення мідних духових, який розпочався у перші десятиліття XIX століття і завершився наприкінці, фундаментально змінив саму структуру оркестру.

Перші спроби осмислення змін та уведення у цей період в оркестрову практику удосконалених мідних інструментів, особливо хроматичної (вентильної) валторни, не завжди сприймалося сучасниками, а іноді й ставало предметом бурхливої полеміки. Зокрема, німецький оперний капельмейстер К.Л. Райсінген про уведення до оркестру хроматичних валторн писав: « Вони псують характерне природне звучання інструментів і сприяють тому, що в майбутньому ми будемо володіти лише жовтою та червоною фарбами, якими неможливо по-справжньому ні малювати, ні заштриховувати. У валторн найбільш гарно звучать їх відкриті звуки, романтичні у своїй прозорій повноті, тоді як закриті звуки створюють чудернацький, жахаючий ефект, який у розумних межах використовували Бетховен та Вебер» [7, с. 114]. Автор обурюється, що характерне звучання мисливських рогів (валторн) приходить у занепад, їх замінено на галасливих та монотонних за тембром прибульців. Далі він задає питання: чи можна достойно виконати бодай одне соло класичної (тобто, натуральної) валторни на вентильному інструменті? На його думку, технічні переваги нових інструментів є недостатньою компенсацією втрати дорогоцінних тембрових якостей, до того ж ця рухливість не в характері мідних інструментів. У новому осмисленні мідних,

особливо валторни, автор вбачає занепад культури, яку він закликає подолати, повернувшись на шлях простоти та природності.

Звісно, з позицій сучасності ці погляди сприймаються як історичний курйоз. Однак, ще в середині XIX століття і пізніше подібні думки висловлювали й інші музиканти та композитори, серед яких були М. Глінка та Г. Берліоз. У наш час технічні складності, з якими стикалися оркестратори, що писали для натуральної валторни є настільки значними, що виникає питання: чи не простіше було б використовувати вже існуючі на той час хроматичні інструменти, які були універсальними з точки зору вибору звуків?. З цього приводу інструментознавець Д. Рогаль-Левицький писав про безглузду впертість та відсталість поглядів більшості композиторів майже до 1870-х років, що надавали перевагу натуральній валторні, до їх числа він відносить навіть Вагнера [16, с. 13, 34].

Натомість Ш. Відор порівнює квартет натуральних валторн з дитячою грою «тіп-топ», коли кожний з виконавців робить тільки те, що «безсоромно ганяється за нотою що добре звучить». Він вважає, що хроматичний інструмент одразу ж навів лад і надав композиторові повну свободу дій [10, с. 111]. Однак, враховуючи високу виконавську майстерність гри на натуральній валторні XVIII–XIX століть, незручності про які писав Відор, очевидно не були такими для його сучасників – Глінки та Мендельсона. Подібна техніка не здавалась їм занадто складною та нерационально, а її недоліки занадто мізерними у порівнянні з достоїнствами, якими, на їх думку, володіли натуральні інструменти.

Прихильність багатьох видатних композиторів до натуральної валторни зазвичай пояснювали недосконалістю звучання першого покоління вентильних інструментів, які у тембровому відношенні значно поступалися натуральним. Однак подібне пояснення не можна вважати вичерпним. Наприклад, у примітках до оркестрового складу опери «Трістан та Ізольда»

(1865) Р. Вагнер зазначав що завдяки вентилям цей інструмент (тобто валторна) беззаперечно настільки виграє, що було б важко залишити без уваги це удосконалення, незважаючи навіть на те, що завдяки йому валторна, без сумніву, втратила красу свого тону та здатність м'якого зв'язування звуків. Тому з причини цих втрат композитори, намагаючись зберегти природний характер звучання, воліють утримуються від вентиляного інструмента, якщо не впевнені, що виконавець, який досконало володіє цим інструментом буде в змозі зробити ці недоліки майже непомітними.

Отже, як супротивники так і прибічники хроматичної валторни однаково оцінювали якість її звучання. Вагнер, який надзвичайно чутливо ставився до оркестрового колориту, не міг не помітити вади тембру у вентиляних інструментів і уважав це поважною перешкодою для їх використання. І все ж таки він мав потяг до вентиляних інструментів, на відміну від Берліоза, який сміливо експериментуючи з оркестровою міддю, їх не визнавав. Вагнер далекоглядно передбачив їх неухильне вдосконалення та утвердження в оркестровій практиці.

Крім недоліків перших хроматичних валторн ще однією суттєвою причиною був консерватизм самих музикантів, які не бажали освоювати нові інструменти. Але найголовніші причини криються набагато глибше. Хроматична валторна – це не просто удосконалення натуральної. Її поява в оркестрах пов'язана з істинним переворотом оркестрового мислення, який звісно ж не зводився до розширення кількості звуків, можливих для видобування на хроматичних інструментах. Хроматичні валторни несли у собі іншу інтонаційну основу – темперований стрій, який став результатом взаємного нівелювання декількох натуральних звукорядів, об'єднаних в одному інструменті.

## **2.2. Особливості використання натуральних та хроматичних валторн в оркестровій музиці другої половини XIX століття**

Протягом другої половини XIX століття ставлення до хроматичної валторни залишалось неоднозначним. Ще у 1890 році бельгійський музикознавець і композитор Франсуа Геварт зазначав, що інструментальна музика ще не зовсім освоїлася з таким новим придбанням, якою є хроматична валторна, яка здатна відкрити перед симфоністом широке поле для плідних пошуків [11, с. 115]

У дослідженнях з історії інструментів еволюція мідних, зокрема й валторни в оркестрах XIX століття зазвичай трактується як заміна інструментів одного покоління на інше [14, с. 119–130]. Однак, все набагато складніше. Як повноправні члени оркестру хроматичні інструменти змогли утвердитися лише тоді, коли їх можливості почали відповідати глибинним основам музичного мислення. Це сталося не одразу, про що свідчать стильові особливості партій валторн у партитурах XIX століття. Якщо припустити, що стиль партій відповідав інструменту (натуральному чи хроматичному), на якому вона виконувалась, то з впевненістю про подібну відповідність можна говорити лише про партії самого початку XIX століття, коли панував натуральний стиль письма для натуральних інструментів і кінця століття, позначеного появою хроматичного стилю партій для вентильних інструментів. У середині ж XIX століття спостерігається дещо інша особливість, а саме: хроматизовані партії для натуральних інструментів і квазинатуральне письмо для хроматичних. Ці два випадки становлять значний інтерес, оскільки трактування можливостей інструмента не є рівнозначним цим можливостям. Стиль завжди актуалізує лише частину з них і саме ту, яка найбільше відповідає уявленням конкретної епохи про ідеальне звучання інструмента, а інші можливості зазвичай залишаються не реалізованими. Наприклад, Берліоз дорікав Бетховену у вкрай обережному

використанні закритих звуків валторни. У середині XIX століття відбувається процес активного та цілеспрямованого використання технічних прийомів перетворення натуральних звуків за допомогою різних типів закритих звуків, а також збільшення їх кількості завдяки поєднанню інструментів різних строїв.

Застосування закритих звуків на валторні мало ряд особливостей. За їх допомогою досягався специфічний темброво-динамічний ефект, подібний сурдині. Він використовувався в оперних партитурах мало не з часів Х.В. Глюка. Однак на початку XIX століття зміна натуральних звуків застосовувалася передовсім з метою розширення звукоряду. У партитурах Бетховена та його сучасників – Спонтіні, Росіні та ін. склалася особлива техніка мелодизації валторнових партій. Миттєва зміна висоти звуку на півтон, а іноді й на цілий тон були неможливими при зміні строю на інструментах з кронами, оскільки на насадження та її зняття потребувався певний час. До того ж це було пов'язаним з інтонаційною нестійкістю, а також тембровою та динамічною нерівністю звучання. Ці недоліки було під силу подолати лише виконавцю-віртуозу, але в переважній більшості подібна майстерність траплялася серед музикантів того часу надзвичайно рідко і високо цінувалася сучасниками.

З точки зору стилю партій валторн середини XIX століття спостерігається одна особливість. В них натуральні інструменти постають ніби як вже хроматизовані, а хроматичні, навпаки як ще натуральні.

У цьому сенсі нез'ясованим і спірним залишається питання: для якого інструмента Бетховен написав партію четвертої валторни у повільній частині Дев'ятої симфонії (1824)? Ця партія є загадковою у багатьох відношеннях: 1 – будучи сольною, вона чомусь доручена не першій, а четвертій валторні; 2 – в ній доволі сміливо поєднані регістри, які на той час чітко розподілялися між першими та другими голосами групи; 3 – ця партія у Бетховена, як

жодна з інших насичена звуками що не входять до натурального звукоряду. Існує припущення, що партію четвертої валторни Бетховен написав для хроматичної валторни, яка вже була у деяких віденських валторністів. Дійсно, ця партія в цілому відповідає можливостям єдиного відомого на момент написання твору (1824 р.) інструмента з двома вентилями, винайденого у 1820 році. Проте є одна обставина, яка викликає певні сумніви: на дво-вентильних інструментах неможливо взяти нижній звук G<sup>1</sup>, який, однак, можливо видобути за допомогою губної техніки, яка використовувалась на натуральному інструменті. Безперечно, що нею володів музикант бетховенського часу, який вже почав грати на хроматичному інструменті. Очевидно, що і десятиліття по тому, коли в оркестрі остаточно утвердились хроматичні валторни, елементи натуральної техніки, та й самі натуральні інструменти час від часу використовувалися при потребі, оскільки партії для них писали й в останніх десятиліттях ХІХ століття. Такою, наприклад є повільна частина Четвертої симфонії Й. Брамса (1886), в якій композитору (в умовах досить складної музичної мови) вдалося у партіях валторн обмежитися лише декількома закритими звуками, які найбільш гарно звучать та витримати їх партії, по-суті, у класичному натуральному стилі.

Отже, еволюція валторни, як і будь-якого іншого музичного інструмента, за своїм первісним змістом є переходом від однієї усталеної норми до іншої. Але процес уведення до оркестру хроматичної валторни не був простою заміною старого інструмента на удосконалений новий. Цей перехідний процес можна охарактеризувати як дуалізм, коли одночасно діяли дві норми: одна звична (натуральні інструменти), успадкована від попередніх часів та інша (хроматичні інструменти), яка лише зароджувалася. Інша особливість перехідного періоду – це його тривалість. Розпочавшись у перші десятиліття, разом зі становленням хроматизованої техніки оркестрового письма для натуральної валторни, через період одночасного

натурально-хроматичного дуалізму, до останньої чверті XIX століття, коли цей процес ще остаточно не завершився.

## **ВИСНОВКИ**

Валторнове мистецтво, як і сам інструмент, пройшли довгий шлях розвитку, який характеризувався різноманітністю форм інструментальної практики, своєрідністю стилістики та естетики гри.



Використання валторни у художній практиці різних епох закріпило за нею звання одного з основних оркестрових, а також сольного інструмента. Період від другої половини XVIII до першої половині XIX ст. ознаменувався розквітом віртуозної майстерності гри на натуральній валторні. У цей період з'являється ціла плеяда визначних виконавців-віртуозів, творчість яких дала поштовх до розвитку валторного мистецтва. Про їх високу виконавську майстерність можна скласти уявлення з творів, присвячених цим виконавцям, а також їх власним композиціям та спогадам сучасників.

В еволюції і становленні валторни XIX століття було одним з найбільш плідних і водночас ключовим періодом для визначення її ролі в оркестровій партитурі. Процес кількісного збільшення партій валторн та інших мідних інструментів у творах композиторів XIX століття супроводжувався не менш значними якісними змінами: натуральні мідні інструменти класичного періоду почали витіснятися з оркестрів хроматичними, які відрізнялися від своїх натуральних прототипів не лише діапазоном доступних для виконання звуків, але й принципово іншими виразовими можливостями. Цей процес та суттєві удосконалення інструмента тривали протягом століття. Як повноправні члени оркестру хроматичні інструменти змогли утвердитися лише тоді, коли їх можливості почали відповідати глибинним основам музичного мислення. Це сталося не одразу, про що свідчать стильові особливості партій валторн у партитурах XIX століття.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Аберт Г.В. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. Москва: Советский композитор, 1988. 600 с.

2. Беленов Л. Д. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах в консерваториях Франции // Проблемы высшего музыкального образования. Москва: Музыка, 1975. С. 139 – 158.
3. Березин, В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва: ИОСО РАО. 2000. 387 с.
4. Березин, В.В. Валторна: были и небылицы. Оркестр. 2008. №2/11. С. 18–25.
5. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М.: Музыка, 1972. 531 с.
6. Берлиоз Г. Мемуары Москва, Музыка, 1967. 416 с.
7. Бутир Л.М. К проблеме эволюции медных духовых инструментов в оркестре XIX века //Из истории инструментальной музыкальной культуры. Ленинград: ЛГИТМ, 1988. С.113–136.
8. Буяновский В. Валторна. Москва : Музыка, 1971. 70 с.
9. Вдов А.Ф. Валторна в музыке композиторов венской классической школы. Дис. канд. искусствоведения: 17.00.02: Москва, 2005. 192 с.
10. Видор Ш. М. Техника современного оркестра. Москва:Музгиз, 1938. 260 с. с. 111
11. Геварт Ф. Новый курс инструментровки (пер. с франц. В. Ребикова). Москва : Музыка, 2000. – 347 с.
12. Карс А. История оркестровки (пер.с англ. Е. Ленивцева, В. Ферман) . Москва: Музыка, 1989. – 304 с.
13. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры . Л.: Музыка, 1973. – Ч. 1. – 263с.
14. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: Музыка, 1983. – Ч. 2. – 190 с.
15. Римский-Корсаков, Н.А. Основы оркестровки. Москва: Российское музыкальное издательство. Типография М. М. Стасюлевича, 1913. Т. I. 180 с.

16. Рогаль-Левицкий Д.Р. Валторна // Современный оркестр. Том 2. М.: Музгиз, 1953. С.80-95
17. Семеряга И.В. Эволюция валторны в Центральной Европе в XVII–XVIII веках: Монография. М.: Liteo, 2014. 154 с.
18. Семеряга И.В. Пути усовершенствования конструкции и способов игры на валторне в середине XVIII века // Музыкаведение. 2013. № 9. С. 46–53.
19. Усов Ю.А. Вопросы теории и практики игры на валторне. М.: Музгиз, 1957. 132с.
20. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1975. 207с.